LA POESÍA COMO ANTELACIÓN

THE POETRY AS ADVANCE

RESUMEN

El presente trabajo explora la poesía más allá de su construcción lingüística y se enfoca en tratarla como el resultado de una escucha interior. Se ubica a la poesía como una doble sonoridad que comienza como una sensación de escucha y se convierte en lenguaje para poder perdurar como sonido; es decir que, si en la música muchas veces se necesita un sistema de notación para recuperar el sonido que escucha el compositor, en la poesía, las palabras sirven como soporte de la experiencia de escucha que quiere hacer perdurar el poeta.

Palabras clave: poesía, sonido, escucha, interior, voz.

ABSTRACT

The present paper explores the poetry beyond its linguistic construction, and treats it as the result of an inner hearing. Here, poetry is conceived as a double sonority that begins as a feeling of hearing which is turned into language for the preservation of sound. This means that, if music regularly needs a notation system to recover the sound that the composer hears, in poetry, the words act as the support of the experience of hearing that the poet wants to conserve.

Key Words: poetry, sound, hearing, inner, voice.

Introducción

Hablar de poesía involucra siglos de tradición, tanto oral como escrita. Las investigaciones sobre este tema que se realizan dentro de los estudios literarios es innumerable y abarca distintos periodos de concebir esta práctica. Desde los estudios realizados en la Grecia Helénica, hasta apuestas más contemporáneas como la Postpoesía de Agustín Fernández Mallo (2009), la fascinación que ejerce ha llevado a buscar maneras diferentes de entender el porqué y el cómo de esta actividad. En el presente trabajo se realiza un pequeño rastreo hasta los probables orígenes de la poesía; se trabaja a la poesía en términos preponderantemente sonoros, pues creemos, la poesía no sería más que una forma de capturar la sonoridad interna del poeta, es una poesía en antelación del lenguaje, todavía sin estar estructurada a través de fonemas y sintagmas. Estudiaremos cómo el oído del poeta tiene cierta sensibilidad a fenómenos sonoros únicos para él y cómo el poeta se convierte en un catalizador, en un agente transductor de sonido a sonido-texto.

Partimos de nociones fijadas desde Jacques Lacan (1953) en sus estudios sobre psicoanálisis, concretamente la distinción que genera a tres niveles entre las dimensiones simbólica, imaginaria y Real, como también lo referente a la pulsión invocante. También se utiliza la noción de lo Real que establece Clement Rosset (2007). Se establece, sin embargo, un contraste de estas nociones a partir de Mladen Dolar (2007) y sus estudios sobre la voz. Asimismo, se retoman algunas anotaciones que hiciera Martin Heidegger sobre el lenguaje, el ser y la poesía, en concreto lo referente a sus estudios sobre Holderlin y

la esencia de la poesía (1944). Por otro lado se utilizan un muy reducida cantidad de textos poéticos, en principio porque para hablar de la poesía misma será difícil encontrar una cantidad razonable de poemas qué discutir, por otro lado, este no pretende ser un análisis de literatura comparada ni nada semejante, sino que, a modo de ejemplo se utilizan ciertos elementos para dar a entender algunos puntos que se tratarán a detalle. También se comprende que la concepción de poesía es tan amplia y variada como textos referentes al tema existen, sin embargo, esas diferencias y aproximaciones variadas están fuera de los objetivos del ensayo, por lo que nos centraremos en tan solo unos cuantos autores latinoamericanos del siglo XX para establecer una postura ante el fenómeno. Al momento de decidir sobre qué poemas utilizar, no se escogieron por cuestión de calidad o de importancia histórica con la práctica poética, sino por la simple afinidad y cercanía que experimenta el autor con estos versos. En otro punto me gustaría agregar que actividades como la Poesía Sonora, que tiene una motivación más cercana a una estética del sonido, más que a las cualidades semánticas del lenguaje verbal, a pesar de ser de interés, no se encuentra estudiada dentro de este trabajo por rebasar los objetivos y las conclusiones derivadas.

La antelación de la poesía a través de la palabra:

Si nace de tus manos y es oscura
la angustia de sentirme atardecido;
si sueño, si por ti me es concedido
hacer eterna y fácil mi amargura;

Si es evidente mi dolor y es dura
tu voluntad de verme oscurecido
como el viento de noche sucedido
entre su arteria vegetal madura,

te puedo dar como si fuera tarde,
una sola palabra, y retornar
a lo perfecto que en mis manos arde.

O dejarte llegar inesperada
hasta tu misma voz, adelantar
y hacerte nula ante la sombra dada

Rubén Bonifaz Nuño, (1995)

En este poema de Ruben Bonifáz Nuño surge la poesía para explicar la poesía. Es una duda. De alguna forma se establece como una negociación entre el poeta y la poesía. Este poema pertenece a un género dentro de la lírica poética llamada arte poética o *ars poética*, la cual parte del texto *Epístola a los Pisones* del poeta Horacio, donde se nombran distintos aspectos técnicos respecto a las formas poéticas que él ejercía. A través de un estilo definido, Horacio habla de la poesía desde la poesía. También se le ha llamado *metapoesía* a la “reflexión poética del hacer poesía” (Carnero, 1983). Todo esto viene al caso con el poema de Rubén Bonifaz, porque, aunque él no lo mencione, lo que hace es establecer de manera directa la sensación de escribir poesía, pues genera un diálogo directo con una entidad que parece, le pide que le dé *la palabra*, como una forma de tranquilizar al sujeto que parece

una presa de dolores y amargura. Esta entidad, la segunda persona a la que le habla es, claro, la poesía. Pero ¿qué es lo que Bonifaz ubica como 'la poesía'? Cuándo escribe y habla ¿de dónde espera que surja una respuesta? El conjunto de versos que Bonifaz nos presenta se leen más como un ruego que como una alabanza. Él se describe como frágil ante los caprichos de esta entidad que tiene una voz inesperada. En cada verso se lee como alternativa al dolor y a la angustia, la palabra. Hay una oposición entre voz y palabra, como si la voz fuera una masa sonora que el poeta adolece y la palabra la forma última de sublimación que hace nulo este sonido.

Diversos autores, de los que mencionaré pocos, principalmente en la poesía, han hablado de una voz. Hay una especie de dictado. Carlos Bustriazo en una entrevista para una entrevista argentina dijo: "Recuerdo perfectamente el dictado de Dios: miré al cielo y escuché su voz, una voz que me emocionaba". En formas menos metafísicas, se ha atribuido lo que Candelas Newton (1984) llama *trance poético;* que es un estado en donde los realizadores simplemente obedecen una especie de órdenes, es decir, que *hacen surgir la voz* y dejan que el cuerpo responda a una serie de imperativos en cuanto a lo que están creando. Candelas Newton nos explica el proceso de Lorca, donde se sitúa al poeta en un escenario donde él trasciende los sentidos para hacer surgir los versos.

"La escritura poética es una labor de ascesis y sufrimiento comparable al martirio de un santo ya que exige el atractivo falso de los sentidos con el fin de dar voz a su configuración auténtica" (Newton, 1984; p. 4)

Incluso Nietzsche, a través de Zaratustra, hace una mención respecto a que los poetas creen, por el hecho de estar a la escucha, que llegan a saber algo de lo que pasa en el cielo y en la tierra, y que la Naturaleza "se desliza en su oído para murmurar cosas secretas y palabras cariñosas" (1971: 113) De esta forma, como en el poema de Bonifaz Nuño, estamos ante un poeta que es sujeto de una fuerza que quiere imprimirse de algún modo en forma de palabra. Es este impulso que, al final, resulta tener un sonido específico. No es de extrañar que algunas personas experimenten *sentir* que escuchan *tiempo* antes de poner sobre el papel alguna oración, alguna palabra. Ya especificábamos que más que la lingüística, nos interesa aquel sonido del que se compone la palabra hablada. Entonces esta sensación de escuchar, normalmente ocurre antes de que la oración esté conformada, incluso puede ocurrir antes de que el sonido de esas palabras tenga algún sentido. En el poema de Bonifaz Nuño, se describe cómo sufre de estímulos sonoros. Escribo que sufre, porque él mismo dice "te puedo dar como si fuera tarde, una sola palabra" De alguna forma, está consciente de que el sonido que le ha llegado, esa antelación y esa materia sonora es necesario convertirla en palabra, y esa conversión involucra toda su atención.

En el caso de la poesía, hay una sonoridad que quiere ser llevada hasta la palabra. Jorge Luis Borges, en una serie de conferencias que dio en 1977, habla sobre el cómo la sonoridad de las palabras es la que da forma al mismo lenguaje. Habla sobre la luna, y cómo en inglés, la palabra *moon* "tiene algo pausado, algo que obliga la voz a la lentitud que se parece a la luna, porque es algo casi circular", habla también de la palabra luna en castellano que tiene un origen del latín y se pregunta por el primer hombre que miró al cielo y nombró aquel disco luminoso en luna. Surgen entonces preguntas de orden epistemológico. ¿Cuál es la relación entre los objetos y su nomenclatura? La misma inquietud por nombrar el mundo es la misma inquietud por asignarle a los objetos sonoros una palabra. Entonces la poesía se convierte en aquel ejercicio de equilibrar la sonoridad, la musicalidad podríamos llamarle, y la palabra asignada para darle un sentido lingüístico a esa sonoridad; como una especie de música expandida. En esa misma conferencia habla sobre el mar y los versos que se escriben sobre el mar y cómo estos, a través de la palabra, generan la sensación ondulante de las olas, que, además, en su estructura lingüística, tiene un sentido que reitera la sonoridad. El poeta busca equilibrar las fuerzas estéticas del sonido con las fuerzas estéticas de la palabra como signo. Reiteradamente los lectores y poetas pueden alabar o rechazar la traducción de un texto, pues éstas privilegian el sentido o la sonoridad, y pocas son las que logran acercarse al sentido original, conservando la musicalidad de los versos. Podríamos hablar que la poesía es la unión más cercana entre lo que suena y lo significa, una especie de representación de los objetos de los que habla.

Sin embargo, Heidegger entiende que la relación entre significado y significante está por encima de los usuarios del lenguaje, de hecho, entiende que el lenguaje se encuentra de manera inherente a los sujetos y que estos no se pueden comprender si no es a través de su relación problemática con el lenguaje. No obstante, con la poesía concede ciertas excepciones, pues dice

> En consecuencia, jamás la poesía recibe el lenguaje como un material de trabajo que le sería dado previamente, sino que, al contrario, la poesía empieza por hacer posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje original de un pueblo. Es preciso, pues, que, inversamente, la esencia del lenguaje sea comprendida por la esencia de la poesía. (Heidegger, 1944: 21)

Heidegger entiende que existe un lenguaje *original.* Sin embargo, acusa que la poesía puede ser ese lenguaje original, que está más allá de símbolos, de lenguas y de hablantes. Para Heidegger, el ser se manifiesta a través del lenguaje, y si hablamos es porque también escuchamos. "Poder hablar y poder oír coexisten igualmente desde el origen. Somos un diálogo y esto quiere decir: nosotros podemos oírnos los unos a los otros. Somos un diálogo." (Heidegger, 1944: 18). Entonces podríamos preguntarnos ¿de dónde viene la poesía? Es decir, si la experiencia poética precede al lenguaje mismo, y no sólo eso, sino que es el lenguaje original, donde se captura la esencia del ser, puesto que es el mecanismo para la apertura del sujeto, la poesía se configura desde la sonoridad que dará pie a las palabras. Es una escucha que precede al acto mismo del lenguaje y, por lo tanto, *original*.

Cuando Jaques Lacan establece que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, este tipo de sonidos previos a la experiencia, podrían llegar desde este punto. El inconsciente está estructurado como un lenguaje, pero no a través del lenguaje. Los significantes permanecen ocultos esperando adquirir formas que al sujeto le hagan sentido. Cuando un sujeto experimenta la materia sonora, es posible que el inconsciente actúe y le asigne significantes que en este caso serán palabras adheridas a la experiencia sonora. Los poetas se dejan guiar por la simple sonoridad de las palabras, antes de que estas adquieran cualquier tipo de lenguaje, porque la poesía mantiene la sonoridad, a pesar del significado. Al propósito, Octavio Paz, en un programa que él conducía de nombre "La Poesía en Nuestro Tiempo", tuvo de invitado a Jorge Luis Borges y a Salvador Elizondo; en este programa, disponible en la plataforma digital YouTube, el tema fundamental se centra en el tiempo en la poesía. En una intervención, Paz y Borges establecen un acuerdo al decir "La prosa se escribe y se lee; pero la poesía, incluso cuando se lee, se dice siempre", alegando a que la poesía es sonido puro. Si la poesía se dice siempre es porque intenta mantener, desde mi perspectiva, esta plataforma discursiva. La prosa pertenece al mundo lógico, la poesía a la dimensión de lo sonoro, que Clement Rosset, ubica como una dimensión cercana a lo Real.

Para Rosset, el ser humano se encuentra negado a vivir cerca de lo real: una dimensión sin doble, algo que no hace sombra y que no puede existir en imagen. Él, a partir su melomanía, escribe que el sonido está cerca de lo real por alejarse lo más posible de todas las demás artes que se pegan a la imagen, o sea, al lenguaje. Pero si el sonido, como dice, está cerca de lo real, en la poesía, que es todo sonido, lo real se aleja, se complejiza, se distorsiona. Una oración por vulgar que sea, es una serie de relaciones complicadas con los objetos, sujetos, preposiciones, y el sonido continúa, sigue siendo cercano a lo real, pero también fungiendo como catalizadora de realidad. La poesía juega este doble papel, de vivir a partir del sentido y de esta dimensión oculta que puede provenir del inconsciente, puesto que, desde el punto de vista de Rosset, lo real, en este caso el sonido, es algo que no es posible detectarlo, rastrearlo o identificarlo: "Es imposible jamás identificar lo que es real: lo real es precisamente lo que, por no tener doble, permanece refractario a toda empresa de identificación" (Rosset, 2007; p. 27). Si lo que establece Rosset, sobre que el sonido proviene de esta dimensión fugaz es cierta, entonces podríamos hablar de que la poesía es un intento de generar imagen en el sonido, a partir del significado. Una imagen sonora que hace un signo lingüístico para no perderse y ser identificable. Sin embargo, ubicaría esta labor como una traducción y por tanto, una posible pérdida de los verdaderos objetos sonoros de los que es objeto el poeta. ¿cómo entonces podemos acceder a esta imagen sonora que llega antes de que el sonido atraviese por labios del poeta? Quizás, la manera de notarlo sea sacar a la luz el inconsciente.

En las vanguardias, el surrealismo se interesó específicamente en lo que se hallaba en el inconsciente. A través de ejercicios como el cadáver exquisito, donde se escribían frases de manera grupal y no consciente; o a través de la escritura automática, donde los sujetos intentaban no tener un filtro para escribir lo primero que les viniera a la mente, se buscaba exponer lo que Freud había establecido previamente sobre el inconsciente. Los resultados fueron fructíferos, pero modestos y no dejan de ser humildes aproximaciones para sus pretensiones originales; puesto que se buscó, en estos ejemplos, que el inconsciente se revelara a través de palabras, lo cual representa una mediación de estos impulsos.

En otros casos más lejanos, el soneto, ese conjunto de versos nacido en Italia, simplemente significa ‘el que suena’. En este país, Italia, es común poder ver ejemplos de filia por el sonido. Es la tierra de la ópera y la cantata. Sin embargo, a pesar de este gusto por el sonido es el sujeto que está ante este cúmulo de sonoridades, el que decide hasta qué punto permite que estos sonidos sin aparente sentido tomen forma:

Para hablar de esto, podemos regresar a los versos de Bonifaz: “O dejarte llegar inesperada / hasta tu misma voz, adelantar /y hacerte nula ante la sombra dada” El poeta es quien puede dar forma a esta formación de sonidos bajo los que es presa porque, como lo escribe en estos versos, es capaz de mediar este sonido nacido en el inconsciente y revelarlo a través de la palabra, haciendo nulo el dolor dándole una sombra, una imagen. Existe entonces una sublimación. Al respecto Mladen Dolar apunta.

“Inevitablemente los sonidos empiezan a tomar sentido por sí solos, otro tipo de sentido que el que tienen las palabras, un sentido adicional, un plus de sentido y esta es la bonificación de la poesía; como si en primer lugar los ecos de sentido fueran una bonificación por cuidar del sentido, y luego surgiera otra bonificación por cuidar de los sentidos” (Dolar, 2006; p. 175)

En este punto hallamos esos sonidos como mezclados o con una forma ambigua entre el sentido y el sonido que tiene la ejecución de ese sentido, es decir, la palabra hablada. No es raro entonces el susurro en la poesía como forma seseante del inconsciente, como ejecución misma que detona en el sujeto una serie de ruidos que se significan al momento de ver proferidas sus letras. De alguna forma lo que hemos propuesto es que la poesía es el rumor del inconsciente, que sopla sonidos al oído del poeta y éste pone sentido a esa música. Me atrevo a establecer algo semejante, porque si bien no soy un poeta, sí tengo una implicación con la poesía, pues la intento escribir. De alguna forma estoy narrando lo que me ocurre cuando escribo: algo suena antes de escucharlo y cuando lo escucho ya es palabra en un verso. “Si el inconsciente se puede desplegar es solo porque habla, su voz puede escucharse, y si habla es por él mismo está estructurado como un lenguaje, como diría Lacan” (Dólar, 2006; p. 156). El hablar lo que se escribe, hacer que suene entre los labios, es una forma de hacer propia la voz que llega de algún punto.

Incluso en mi consciencia desarrollas

un pensante silencio que se atreve

a conversar sin mí. Yo lo descubro

al mover las tinieblas en mi oído;

es como el nacimiento de sollozos

que se produce cuando el agua cae

sobre la carne viva de las brasas.

Elías Nandino, fragmento de Nocturno Difunto, en Poesía en Movimiento (2010; p. 315)
Junto con Xavier Villaurrutia, su contemporáneo, Nandino, a menudo habla de una voz que le persigue. Él se descubre como un tipo de autómata, como un muñeco parlante de algún ventrílocuo. Esa voz habla,

incluso a pesar de él y puede tener conversaciones sin él. En este continuo debate interno existe una voz que se cubre a través de las tinieblas sobre el oído. Es entonces una especie de nuevo oído interno, la percepción del estado de *trance* capaz de escuchar antes de escuchar*se*. Los sujetos escuchan algo antes de escuchar su voz y cuando se dice algo es porque ya se escuchó el sonido de esa oración, que era una escucha de pensamiento. Por eso es se propone que en la poesía hay un tiempo que antecede a la misma escucha. Sale de la dimensión de lo real para Rosset, del inconsciente a través de lo Real para Lacan, o del trance para Lorca. Cuando Xavier Villaurrutia dice: "Y mi voz ya no es mía dentro del agua que no moja" es porque hay un desconocimiento del propio sonido que se emite, que en este momento está dentro de un campo inmanente y no trascendente. Es inmanente porque se extingue hacia dentro, sigue hacia sí mismo y en sí mismo sólo hace falta descubrir el oído entre las sombras, entre las tinieblas. Pero esta voz, es también una falla que se cierne sobre el poeta, una forma de hacerse objeto. Una voz toma distancia de él y lo utiliza para guardar su forma. El poeta se ve desprovisto de sí, de su cuerpo ante el mundo y sufre. Se constituye en él un Cuerpo Sin Órganos donde al poeta le pasa el mundo, la voz, el sonido y la palabra y él solo siente. Un conducto de emoción y sensación. Entrada y salida al mismo tiempo. A la poesía, a este sonido, a esta materialidad le interesa hacerse escuchar:

Mas no le basta ser un puro salmo,

Un ardoroso incienso de sonido,

Quiere, además, oírse.

José Gorostiza, Fragmento de "Muerte Sin Fin" (1939)

Gorostiza pasó varios años realizando Muerte sin Fin, el que le ha valido un amplio reconocimiento. Este trabajo ha sido objeto de una gran cantidad de análisis y menciones en diversas publicaciones sobre poesía mexicana. Se ha escrito bastante sobre el papel de la metáfora en este trabajo, sobre todo la más obvia, la que tiene que ver con una nostalgia hacia la divinidad, ocupada por el símbolo del vaso que es recurrente en el resto del poema. Constantemente toda la primera parte del poema habla de un vaso y del agua. "por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma". El vaso como una oquedad, como posibilidad de transfiguración es en lo que el poeta se identifica. Un material que le sirve para hablar de la misma muerte a quien le escribe. ¿Con quién habla? Me ha llamado particularmente la atención que Gorostiza reitera el vaso y lo contrapone con la figura de Dios:

Tal vez esta oquedad que nos estrecha

en islas de monólogos sin eco,

aunque se llama Dios,

no sea sino un caso que nos amolda el alma perdidiza.

(Gorostiza, 1939)

Más que intentar hacer un análisis literario, quisiera establecer que esta figura la relaciona con un molde o con una opresión que curiosamente la vincula con el sonido de su propia voz. El vaso es un posibilitador de ese sonido, de esos monólogos. De alguna forma percibe que lo que concebía como divinidad o eternidad es en realidad la oquedad de un recipiente sin encanto. En este sentido, se percibe una falta constante, una búsqueda que tiende a querer cumplirse pero que falla siempre en su intento. Al respecto, Lacan, en el seminario sobre la angustia hace un estudio topológico del oído, sobre sus pabellones, el caracol, el conducto auditivo, para especificar, si suena, es porque hay un *vacío.* Sobre

eso, Mladen Dólar argumenta que "Si hay un espacio vacío en el cual la voz resuena, entonces es sólo el vacío del Otro, del Otro como un vacío" (Dólar, 2006; p. 186). También en el seminario XI, Lacan abre las posibilidades de la pulsión e integra, más allá de las pulsiones del Freud, la pulsión escópica (la pulsión de mirar y ser mirado) y la Pulsión Invocante (la pulsión de escuchar y ser escuchado). Sin embargo, nunca alcanza a desarrollar bien esta noción. Para Lacan, la pulsión "Supone una trabazón corporal o soldadura de las tensiones somáticas con algo psíquico." (Colín, 2015: 27). Esta tensión somática encuentra su desenlace en la Falta de la que hace uso el psicoanálisis. Lacan, de forma breve, establecerá que la voz, y la propia integración del lenguaje, se da a partir de buscar con la voz al otro, de hacer un llamado. Implica "invocar, ser invocado, escuchar, ser escuchado y también hacerse escuchar" (Colín, 2015: 36). Podemos inquirir entonces que la escucha es un acto fundamental al momento de establecer y asumir la Falta. Lo que escuchamos, sobre todo en la escucha interna, es resultado del deseo. Lacan dice que la pulsión invocante es la más cercana al inconsciente. Escuchar se convierte en una forma de comunicación entre el inconsciente y el consciente. Actúa como significante del deseo y sólo se manifiesta hasta que se convierte en significado, pero perdura, sin embargo, el sonido primario que el poeta escuchó.

Volviendo al poema de Gorostiza, es este constante sonido que se diluye como dice en los primeros versos citados, una forma de ejemplificar su naturaleza escurridiza que permanece como un humo cuando ha pasado, pero que se ha ido cuando se percibe. Y esta voz, este sonido, no le basta con taladrar los oídos del poeta, sino que quiere, además oírse, dejarse escuchar a través de sus labios, en la palabra escrita o hablada que es la forma angustiante de detener el sonido, y el sentido. El sonido necesita escuchar*se*, en el oído con su propio timbre por el simple hecho de poder confirmarse. La palabra escrita es, entonces, un medio de salvación, es el espejo del oído. "Nuestra palabra resuena en el Otro y nos vuelve como la voz" (Dólar, 2006; p. 186) Se necesita el Otro para construirse el sonido, para que se dé la resonancia, para que se asuma una identidad de los sujetos. ¿Cómo se conserva el sonido? La poesía dice, escríbelo.

Conclusiones:

Algún tipo de poesía parte de la escucha del poeta y esta se materializa al convertirse en palabra. Esta escucha es probable que provenga del inconsciente, el cual se da en un roce con lo Real, en términos de Lacan y, de otra forma, también en términos de Rosset. La poesía es un intercambio y una negociación del inconsciente que busca salir y transmitirse a través de la pulsión de escuchar. Como si fuera una partitura, el sonido del poeta se inscribe en palabras y en sentido, que es una forma de convertirse en el lenguaje original del que habla Heidegger.

Referencias bibliográficas:

Alemian, E. (2010) El hombre que transformó en poesía el "dictado de Dios". Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/hombre-transformo-poesia-dictado-Dios_0_BJpYi4Z0wXg.html

Bonifaz Nuño, R. (1995). *De otro modo lo mismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carnero, Guillermo (1983) *La corte de los poetas*, en Revista de Occidente

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía*. 1st ed. Madrid: Anagrama.

Flemate, S. (2014, 4, 8) Octavio Paz y Jorge Luis Borges sobre La Poesía en Nuestro Tiempo ½ [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=shw0TYaNEL4

Gorostiza, J. (1939) *Muerte sin fin*. Biblioteca Digital Ilce. Recuperado en http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/18/htm/sec_5.html

Heidegger, M. (1944) *Holderlin y la Poesía*. Revista Universidad Pontificia. Num. 38. P. 13-25

Lacan, J. (1953) Lo simbólico, lo imaginario y lo Real. [Conferencia] París.

- (1964) Seminario XI, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Bibliopsi. Recuperado en: http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf

Newton, C. (1992). *Lorca, una escritura en trance*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Nietzsche, F. (1971) Así hablaba Zaratustra. México D. F. Época.

Paz, O., Chumacero, A., Pacheco, J., Aridjis, H. and Nandino, E. (2010). *Poesía en movimiento*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Rosset, Clément. (2007). *El objeto singular*. México: Sexto Piso.

Villaurrutia, X. (1997). *Nocturnos y nostalgias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Zona Literatura (6/8/2016) ¿Qué es la poesía? Conferencia de Jorge Luis Borges [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zwi30g1kyKE